

Diskussion über "Anfänge der Kunst"

Speiser, Felix; Caspary, Adolf; Lips, Jul.; Honigsheim, Paul; Elias, Norbert; Thurnwald, Richard

Veröffentlichungsversion / Published Version

Diskussionsprotokoll / discussion protocol

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Speiser, F., Caspary, A., Lips, J., Honigsheim, P., Elias, N., & Thurnwald, R. (1929). Diskussion über "Anfänge der Kunst". In *Verhandlungen des 6. Deutschen Soziologentages vom 17. bis 19. September 1928 in Zürich: Vorträge und Diskussionen in der Hauptversammlung und in den Sitzungen der Untergruppen* (S. 269-288). Tübingen: Mohr Siebeck. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-405727>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

II. Diskussion über »Anfänge der Kunst«.

Professor Dr. Speiser:

Herr Obmann, meine Damen und Herren! Der Herr Obmann hat in seinem Vortrag ausgeführt, wie es vor allem Impulse magischer Art seien, die den Ausgangspunkt der Kunst bilden. Dies ist sicherlich auch der Grund dafür, daß wir bei den Primitiven im engeren Sinn, unter denen ich die kleinwüchsigen und pygmoïden Parasiten verstehe, recht wenig Kunst finden: es fehlt ihnen fast aller Körperschmuck, ebenso die Ornamentierung ihrer Geräte, und dies ist zweifellos der geringen Entwicklung ihrer magischen und animistischen Vorstellungen zuzuschreiben. Immerhin dürfen wir die Bedeutung derjenigen Kunstäußerungen für das geistige Leben der Primitiven nicht zu gering einschätzen, die eben bei ihnen vorkommen: der Tanz und die Malerei, die religiös zu deuten sind. Es ist ja gerade eine Spezialität der Primitiven, zu denen wir auch den palaeolithischen Menschen Europas zählen dürfen, daß sie höchst naturalistische Darstellungen ihrer Jagdtiere in Malerei, Skulptur und Tanz zu geben wissen, auch von Jagd- und Kriegsszenen, wie auf den Bildern einige vorgeführt worden sind.

Wie gesagt, es steht heute außer Frage, daß alle diese Kunstäußerungen religiösen Vorstellungen ihren Ursprung verdanken oder daß ihr Zweck jedenfalls religiös gewesen ist: magische Riten sind in den Höhlen des palaeolithischen Menschen ausgeführt worden und dies aus dem reinen Zwang des Daseins: um die Jagd günstig zu beeinflussen oder um die Jagdtiere zur reichlichen Vermehrung anzuregen.

Meines Wissens fehlen direkte Belege dafür, daß die Felsmalereien und dergleichen bei den heutigen Primitiven die gleiche Bedeutung haben; doch ist soviel unbestreitbar, daß auch sie der Niederschlag intensivster Wunschemotionen sind: Der Gedanke an sein Jagdwild bewegt den Primitiven so stark, daß er ihm in Malerei und Skulptur Ausdruck verleihen muß.

Die andere Kunstäußerung der Primitiven, der Tanz, entspringt ganz gleichen Emotionen: Es werden die Paarungsbewegungen der Jagdtiere nachgeahmt, es werden glücklich verlaufende Jagdszenen dargestellt, und wenn wir dies alles vielleicht nicht als bewußt magisch bezeichnen dürfen, so sind es doch sicherlich impulsive Äußerungen wunschbedingter Emotionen, welche die für den kommenden Tag erwartete Erregung schon in die Gegenwart projizieren möchten.

Wir dürfen also diese beiden Kunstäußerungen der Primitiven bezeichnen als stark emotional bedingt, und nur zum Teil als bewußt magisch.

Nun fragt es sich aber, inwiefern wir diesen beiden sogenannten Kunstäußerungen den Namen Kunst mit Recht zulegen dürfen: Ein Kunstwerk soll nicht nur utilitaristisch sein, es soll mehr als bloße Naturnachahmung sein, es soll das befriedigen, was man als den ästhetischen Sinn bezeichnet. Es setzt sich also ein Kunstwerk aus zwei Komponenten zusammen: eine, die durch das Interesse am Gegenstand bedingt wird — ich möchte sie die emotionale Komponente nennen — und eine andere Komponente, die den rein ästhetischen Sinn befriedigen will, ohne sich im geringsten um das Gegenständliche zu kümmern. Haben wir nur die emotionale Komponente, so ist das Kunstwerk kein Kunstwerk, weil es auf ästhetische Wirkung kein Gewicht legt; haben wir nur die ästhetische Komponente, so wird das Kunstwerk immer nur den ästhetischen Sinn befriedigen, nicht aber die Sehnsucht der Menschen nach einer seelischen Erhebung und Förderung.

Betrachten wir nun die sogenannten Kunstwerke der Primitiven von diesem Gesichtspunkt aus, so müssen wir feststellen, daß im Tanze das Tier so naturgetreu wie möglich dargestellt wird. Die Identifikation des Tänzers mit dem Tiere soll soweit wie möglich getrieben werden, desgleichen streben Malerei und Relief nach einer völligen Naturtreue, vielfach mit solchem Erfolge, daß sie den heutigen Kunstkenner die größte Anerkennung abnötigt. Finden wir Abweichungen vom Naturalismus, so ist dies wohl in den seltensten Fällen auf bewußte Stilisierung zurückzuführen, sondern auf ein technisches Ungenügen des Künstlers. Es handelt sich also immer um absoluten Naturalismus, um bewußte Kopie der Natur, notgedrungenerweise um Kopie; denn Tänzer oder Bild sollen ja eben das Jagdtier selbst sein, sonst würde der Zauber wegen der ungenügenden Naturtreue nicht wirken können.

Sicherlich hat jeder der Primitiven seinen Vorwurf mit seinen eigenen Augen gesehen und individuell erfaßt, aber wichtig ist ihm nicht die ästhetische Wirkung seines Kunstwerkes, sondern die aufs höchste gesteigerte Naturtreue. So ist es also keineswegs ästhetisches Empfinden, welches das Kunstwerk geschaffen hat, sondern ein reiner Utilitarismus, und wenn auch einige wirkliche Künstler sich unter den primitiven Malern usw. werden finden lassen, so hat die große Masse dieser Menschen das Jagdtier gemalt oder im Tanze dargestellt, weil dies ein Mittel war, den materiellen Kampf um die Nahrung zu erleichtern, weil die innere Spannung zu dieser Auslösung drängte, niemals aber aus rein ästhetischen Motiven. Eigentliche Kunstwerke würden diese Malereien usw. erst sein, wenn die ästhetische Komponente spürbar würde, wenn zu der Kopie der Natur noch die Freude an der schönen Form treten würde. Allein davon können wir fast keine Spur bei den Primitiven finden: Die große Mehrzahl der Bilder zeigt in ihrer Anordnung an den Felswänden, daß eine ästhetische Wirkung kaum gesucht worden ist; ohne rhythmische Folge liegen die Malereien nebeneinander, Rücksicht auf den gegebenen Raum wird kaum genommen, wirr sind die Tiere an die Wand gekritzelt, so wie eben der Impuls den Menschen gerade getrieben hat. Und auch beim Tanze sucht man rein die Natur und will weder durch einen ausgesprochenen Rhyth-

mus noch durch Bildung harmonischer Reihen und dergleichen die Darstellung über die bloße Imitation der Tiere emporheben.

So dürfen wir wohl behaupten, daß das, was man gemeinhin als Kunst der Primitiven bezeichnet, rein utilitaristisch bedingt ist, rein emotional, und daß es darum eigentliche Kunst im höheren Sinne nicht ist. Es ist Wunschäußerung und wenig mehr. Wo wir bei den Primitiven Kunstformen finden, die einem ästhetischen Bedürfnisse Genüge leisten, glaube ich behaupten zu können, daß sie auf Beeinflussung durch höherstehende Naturvölker, die ich der Kürze halber als Symbiotiker bezeichnen möchte, zurückzuführen sind.

Bei diesen Symbiotikern treten nun zuerst auf: das eigentliche Ornament und die Kosmetik. Auch bei diesen sind diese Kunstäußerungen zunächst rein emotional, d. h. magisch bedingt. Wir wissen heute, daß die Mehrzahl der kosmetischen Gegenstände — Nasenstäbe, Lippenplatten, Geschlechtsbedeckung und dergleichen — das Eindringen magischer Potenzen in den Körper verhindern sollen, geradeso, wie sie auch gegen das Eindringen materieller Schädlinge dienlich sein mögen. Brustplatten, Kämme, Armbinden usw. sollen als Amulette wirken, Tatauiermuster sollen magische Kräfte ausstrahlen. Es handelt sich hier also um Schutzmittel gegen schädigende Potenzen, die der Primitive noch kaum kennt, gegen die er sich jedenfalls noch nicht zu schützen weiß. Es ist sicherlich kein Zufall, wenn die Symbiotiker, bei denen die animistische Weltanschauung ihre höchste Entwicklung erreicht, sich auch durch die höchste Ausbildung der Kosmetik auszeichnen; ich erinnere an melanesische und papuanische Völkerschaften, die mit Körperschmuck im wahren Sinne des Wortes überladen sind. Diese Ueberladung ist eine direkte Folge vom Glauben an alle die gefährlichen Potenzen, in deren Atmosphäre der Symbiotiker sich gefangen fühlt. Aus dem gleichen Grunde ist bei den Symbiotikern auch die Ornamentierung der Geräte so hoch entwickelt: Gegen die feindlichen magischen Einflüsse müssen die Geräte durch besondere magische Mittel — eben das Ornament — tauglich gemacht werden.

Ebenso finden wir bei den Symbiotikern den Tanz, bei dem aber nicht Jagdtiere, sondern Fruchtbarkeitsdämonen und Totenseelen dargestellt werden.

Wenn nun aber die primären Motive zur Kunst bei den Symbiotikern auch rein emotional bedingt sein mögen oder sind, so ist mit der Kunst doch eine große Veränderung vor sich gegangen: Wenn wir die Kunst der Primitiven als naturalistisch bezeichnen können, so ist die Kunst der Symbiotiker in ihrer weitaus größten Masse als impressionistisch oder expressionistisch, jedenfalls nicht mehr als naturalistisch zu bezeichnen, die Skulptur ist oft, das Ornament fast immer stilisiert. Es tritt also bei der Kunst des Symbiotikers etwas hinzu, was der Kunst des Primitiven noch fehlt. Wenn auch der Impuls zum Kunstwerk bei den Symbiotikern rein utilitaristisch sein mag, so müssen wir dennoch die Wirkung eines feinen ästhetischen Sinnes bei ihnen feststellen, durch den allein erst das wirkliche Kunstwerk entstehen kann: Wir sehen ein deutliches Streben nach Rhythmus, nach Harmonie, nach Symmetrie, und dies sowohl im Tanze durch bewußte Gruppierung, symmetrische Stellung der Tänzer wie auch durch rhythmische Wiederholung der Tanzfiguren.

Vor allem aber haben wir Auswirkungen ästhetischen Strebens

im Ornament. Daß das stilisierte Ornament, wenn es nicht aus den einfachsten Formelementen besteht, seinen Ausgangspunkt in der naturalistischen Wiedergabe irgendeiner magisch bedeutungsvollen Vorstellung nimmt, ist in so vielen Fällen schon nachgewiesen worden, daß meiner Ansicht nach heute nicht mehr daran gezweifelt werden kann, daß alle nicht ganz einfachen Ornamente auf naturalistische Darstellungen zurückzuführen sind. Zunächst wird auf eine ästhetische Wirkung gar kein Gewicht gelegt, im Gegenteil strebt der Symbiotiker, wie es der Primitive getan hat, nach dem höchsten Naturalismus; denn die Wiedergabe soll ja mit dem magisch wirksamen Faktor möglichst identisch sein. Die Umwandlung von der Naturkopie zum Ornament — die Stilisierung — geschieht nun in der Weise, daß die naturalistische Darstellung von einem Gerät auf das nächste kopiert wird. Dadurch bildet sich die Tendenz aus, die naturalistische Darstellung auf ihren einfachsten Ausdruck zu reduzieren, sie auf ihre einfachsten Formelemente zu bringen, und diese Formelemente werden dann zu selbständigen Einheiten, mit denen der Künstler spielen kann, und dadurch ist ihm jetzt erst die Möglichkeit gegeben, seinem ästhetischen Empfinden freien Lauf zu lassen: Die Formelemente werden harmonisch kombiniert, werden symmetrisch angeordnet, man erstellt rhythmische Reihen, man belebt und füllt leere Flächen so, wie es das Streben nach ästhetischer Wirkung erfordert. So tritt also zur rein utilitaristischen Komponente die ästhetische, und nun erst kann das wahre Kunstwerk entstehen, das eben einer ästhetischen und emotionalen Komponente entspringen muß. Hier hat sich also erst voll ausgebildet, was wir bei den Primitiven nur in Spuren erkennen konnten: die freie Entfaltung des ästhetischen Triebes.

Das gleiche werden wir erkennen bei der Betrachtung der kosmetischen Objekte: Schon in der einfachsten Halsschnur aus aneinandergereihten Beeren kann sich der ästhetische Sinn äußern durch rhythmische Anordnung nach Färbung und Größe.

Weniger deutlich zeigt sich der ästhetische Einschlag bei denjenigen Gegenständen, die nicht so leicht kopiert werden können wie die transportablen Objekte: Statuen zeigen meist einen rohen Naturalismus verglichen mit der feinen Stilisierung der Ornamente, ebenso ist die Wiedergabe einzelner Jagd- und Kriegsbegebenheiten vielfach höchst ungewandt (z. B. Bambus der Neukaledonier), und man möchte zum Schlusse neigen, daß die ästhetische Leistungsfähigkeit des Symbiotikers eben doch noch nicht ausreiche, um einen ungewohnten Vorwurf gleich beim ersten Male zum Kunstwerke zu formen. Da tritt uns dann vielmehr wieder ein stammelndes kindlich-naturalistisches Gekritzel entgegen.

Wir sehen also, daß, wenn die naturalistische Kunst zunächst nichts anderes ist als der Ausdruck einer Emotion, das eigentliche Kunstwerk erst entstehen kann, wenn versucht wird, diese Emotion auch schön und harmonisch zum Ausdruck zu bringen. Die Primitiven haben dies fast nie gekonnt, die Symbiotiker fast nur im Ornament. Dadurch haben sie aber das erste Kunstwerk geschaffen und den Utilitarismus überwunden. Aber die rein ästhetische Freude genügt dem Menschen auch nicht: Ein Kunstwerk setzt sich, wie wir ausgeführt haben, zusammen aus einer emotionalen und einer ästhetischen Komponente. Daß dies so ist, ergibt sich aus der Tatsache, daß ein Kunstwerk degeneriert, wenn die ästhetische Komponente auf Kosten der emotio-

nalen überwiegt. Wir erkennen dies deutlich aus dem Studium des Ornamentes, wie es in seinen Entwicklungsstadien uns z. B. in der Südsee entgegentritt — Sie haben auch da einige Beispiele in den Bildern bekommen. Da kann nun die ursprünglich naturalistische Darstellung so sehr stilisiert worden sein, daß das ursprünglich dargestellte Objekt gar nicht mehr zu erkennen ist, daß also die emotionale Komponente des Ornamentes verloren gegangen ist. Eine Weile lang wird die Tradition dem an sich durchaus nichtssagenden Ornament seine ursprüngliche Bedeutung noch erhalten. Allein die Tradition wird infolge mangelnder Anregung absterben, und es bleibt dann übrig das rein ästhetische, aber sinnlose Ornament. Dieses kann den Naturmenschen so wenig voll befriedigen wie den Kulturmenschen, — man möchte sich dabei eben doch etwas denken können, die emotionale Komponente kommt nicht zu ihrem Recht.

Es gibt dann zwei Möglichkeiten weiterer Entwicklung: Entweder es degeneriert das Ornament weiter zu einem sinnlosen und unsicheren Gekritzeln oder zu einer Füllung der Fläche mit den einfachsten Formelementen, oder es wird dem Ornament ein neuer Sinn untergelegt, d. h. es wird eine neue emotionale Komponente eingeführt, das Ornament belebt sich wieder und kann sich unter Umständen aus dem Ornament wieder umwandeln zu einer völlig neuen naturalistischen Darstellung.

Dieser letztere Prozeß ist nicht selten. Eingeleitet wird er durch die oft willkürlichen Benennungen von Ornamentteilen durch die Naturvölker; irgendein Formelement erinnert an eine Naturform und wird nach ihr benannt, wie ja auch wir von Wellen-, Schlangen-, Rankenlinien sprechen, sicherlich aus dem geheimen Bedürfnisse heraus, der rein ästhetische Form einen emotionalen Gehalt zu geben.

So setzt sich beim Kunstwerk die emotionale Komponente immer wieder durch; denn sie ist, wie mir scheinen möchte, wichtiger als die ästhetische Komponente.

Wir dürfen vielleicht die Entwicklung der Kunst auf folgendes Schema bringen, wobei wir uns immerhin bewußt bleiben wollen, daß es sich um ein Schema handelt, das den Fällen des wirklichen Lebens nie voll gerecht werden wird:

1. Zunächst stellt der Mensch das dar, was ihn am meisten innerlich bewegt; es sind dies die Vorstellungen, die sich um die Nahrungsbeschaffung des Primitiven gruppieren. Diese Kunstwerke sind zunächst rein emotional bedingt, sie sind rein utilitaristisch orientiert, daher durchaus naturalistisch, und ästhetische Bedürfnisse bestehen nur in Spuren.

2. Der ästhetische Sinn des Menschen entwickelt sich bei den Symbiotikern, es kann jetzt erst das wahre Kunstwerk entstehen, bei dem die emotionale und ästhetische Komponente sich das Gleichgewicht halten.

3. Wenn sich der emotionale Gehalt des Kunstwerks verflüchtigt, so degeneriert dieses; denn es wird gehaltlos und interessiert den Menschen nicht mehr.

4. Die totgewordene Form kann aber wieder belebt werden durch Unterschiebung einer neuen emotionalen Komponente.

Ich habe oben gesagt, daß die emotionale Komponente für die Entstehung eines Kunstwerks wichtiger sei als die ästhetische. Jedenfalls ist es die Emotion, welche den ersten Impuls zur Darstellung

überhaupt bildet. Alle künstlerischen Äußerungen der Primitiven sind ja nur emotional bedingt. Dies zeigt sich auch darin, daß Zeiten mit großen Emotionen für die Kunst immer die fruchtbarsten gewesen sind. Dies ist auch die Ursache, warum die Mehrzahl aller Kunstwerke sich auf religiöse Emotionen zurückführen lassen, bei den Natur- wie bei den Kulturvölkern. Religiöse Emotionen sind es, welche dem großen Leiden entspringen, das alle Menschen drückt, sei es nun die Furcht des Primitiven vor dem Hungertod des morgigen Tages oder die Angst des Symbiotikers vor den Seelen oder Dämonen, die ihn erfolglos, krank oder schwach machen können. Daher kann eine Kunst ohne emotionalen Gehalt nicht bestehen — dies beweisen schon die Beispiele bei den Naturvölkern —. Es ist auch selbstverständlich, weil ohne Emotion eine Kunst ohne geistigen Gehalt bleibt und zum Kunsthandwerk wird.

Die moderne Kunst lehnt vielfach den emotionalen Gehalt des Kunstwerks ab — sicherlich nicht zu ihrem Vorteil; denn der Mensch sucht im Kunstwerk nicht nur die Befriedigung ästhetischen Sinnes, sondern auch die Befreiung von der Schwere des Daseins.

Prof. von Wiese:

Gestatten Sie mir eine kurze Bemerkung zur Geschäftsordnung. Wir haben heute die große Freude und den Genuß, daß zwei hervorragende Forscher der Ethnologie uns die Resultate ihrer Arbeit mitgeteilt haben. Ich muß aber leider darauf aufmerksam machen, daß gewisse Mißverständnisse obwalten. Der Zweck unserer Fachgruppen ist etwas anderes. Wir wollten uns zusammensetzen und die Frage besprechen: Wie weit können wir mit Hilfe unserer soziologischen Methode und Betrachtungsweise das Problem der Anfänge der Kunst klären? Ich darf vielleicht die folgenden Diskussionsredner bitten — wir haben nur noch wenig Zeit —, sich auf diese Frage zu beschränken. Es ist gedacht, daß wir uns in möglichst reger Wechselrede über die Frage verständigen: Wie können wir als Soziologen auch in diesen Problemkreis der Ethnologie eintreten? Wenn wir nur die wertvollen Sachergebnisse hören, erreichen wir nicht den Zweck, den wir uns gerade gesteckt haben. Ich schließe mit der Bitte, daß die folgenden Diskussionsredner dem etwas gerecht werden möchten.

Dr. Caspary:

Wenn ich zum dritten der von Prof. Thurnwald aufgestellten Leitsätze ein paar Worte sagen möchte, so geschieht es in der Tat nicht in der Absicht, das Materialmäßige, Inhaltliche des Vortrags zu behandeln, und zwar scheint mir dies nicht nur aus Gründen der Geschäftsordnung, sondern wegen des überaus reichen Inhalts des Referats selbst gänzlich unangebracht. Ich möchte also nur einiges Methodische sagen, aber nicht eigentlich speziell Soziologisches, sondern einiges Methodisch-Philosophisches. Professor Thurnwald spricht von der Todesfurcht der Primitiven und ihrer Furcht vor den Toten. Diese Furcht ist das Motiv der magischen Handlungen, und die Kunst besonders dient ursprünglich magischen Zwecken. Das ist zunächst eine psychologische Feststellung. Aber alles, was mit dem Faktum des Todes zusammenhängt, ist zugleich ein philosophisches Problem. Zwar beschäftigt sich die vorwiegend erkenntnistheoretisch eingestellte Philosophie der Gegenwart nicht mit diesem Fragenkomplex, — aber

doch muß man sagen, daß er eigentlich das Zentralproblem der Philosophie bildet. Daraus scheint zu folgen: wir können hier im Gebiete der Ethnologie oder der vorgeschichtlichen Soziologie, wie man ja auch sagen kann, nicht dasselbe Verfahren anwenden, das wir in den übrigen Wissenschaften gern und vielleicht mit einigem Erfolg anwenden, nämlich die Ausschaltung der eigentlich philosophischen Problematik. Der Gegenstand der ethnologischen Soziologie fordert vielmehr eine philosophische Betrachtungsweise. Nun scheint mir das Hauptverdienst nicht nur eben dieses Referats, sondern überhaupt der ganzen Forschungsrichtung, wie sie Prof. Thurnwald vertritt, in einer sehr charakteristischen Stellungnahme zu liegen. Prof. Thurnwald sagte, man kann nicht einfach an die Gegenstände der Ethnologie herantreten mit unseren Kategorien. Was dort an Bildern usw. gemalt wird, ist zwar Kunst, aber es ist doch nicht Kunst. Die Vorstellungen über Götter und Seelen sind zwar Religion, aber sie sind doch nicht Religion. Das heißt: Prof. Thurnwald vermeidet es, mit Hilfe vorzeitiger Abstraktionen schon frühzeitig zu deuten, innerhalb des Tatsachenkomplexes schon die Deutungen hereinzubringen. Allein es besteht die Notwendigkeit, doch in irgendeiner Weise zu systematisieren. Wir können uns nicht einfach nach Art einer reinen Deskriptionswissenschaft damit begnügen, irgendwelche Sachverhalte darzustellen, wir müssen uns irgendwie mit den Tatsachen *a u s e i n a n d e r s e t z e n*. Selbst wenn wir historisch ordnen und einfach sagen: die primitive Kultur ist die Kultur der Vorzeit; im Laufe der Zeit hat sich alles allmählich entwickelt, wenn wir also die Fortschrittsvorstellung anwenden auf die gesamte Kulturentwicklung, so bleibt doch irgend etwas Befremdliches zurück, irgend etwas, was grundsätzlich nötigt, zu der Kultur der Vorzeit oder der Kultur der Primitiven Stellung zu nehmen, uns auseinanderzusetzen. Der Seelenglaube, der Glaube an die Beeinflussung der Ernte durch Zauberei ist eine Sache, die auf keine Weise in eine Fortschritts- und Entwicklungsvorstellung hereinzubekommen ist. An den Regenzauber oder sonst einen Zauber zu glauben oder nicht, an den Fortbestand der Seele nach dem Tode zu glauben, zu glauben, daß die Seele im Monde ist oder nicht, das sind Dinge, die eben nicht mehr mit dem Fortschritt zu erklären sind. Es ist nicht Fortschritt, wenn man heute an den Zauber glaubt und morgen nicht, sondern es ist einfach ein *G e g e n s a t z*, der ganz sinnfällig ist. Es muß also ein Auseinandersetzungsgebiet zwischen unserer Kultur und der Kultur der früheren Zeiten geben. Nun gibt es ein einziges Auseinandersetzungsmittel zwischen Menschen und menschlichen Gesellschaften. Dieses Auseinandersetzungsmittel ist das Objekt. Es gibt nur ein Verständigungsmittel auf der ganzen Welt: Die Beziehung auf ein gemeinsames Objekt. Wo ist hier das Objekt? Und nun liegt eine merkwürdige Uebereinstimmung vor, und darin besteht das eigentlich Wichtige des Problems der Anfänge der Kunst, nämlich: die Kunst überhaupt — auch heute noch — und jenes eigentlich fremdartige Wesen der Vorzeit, der Glaube an ein Transzendentes, mit dem man umgehen kann, also der Glaube an Magie, beide haben ein Negativum gemeinsam, nämlich daß ihnen beiden offenbar und scheinbar das Objekt fehlt. Kunst ist zwar Ausdrucksmittel. Aber Kunst unterscheidet sich von der Mitteilung und Erkenntnis dadurch, daß sie kein eigentümliches Objekt hat. Es fehlt in der Realität das Objekt der Kunst. Kunst wird gerade dadurch definiert, daß sie ein Darstel-

lungsgebiet außerhalb der Realität ist. In der Realität fehlt das der Kunst entsprechende Gebiet, und ebenso scheint es uns mit der Magie. Darum sind uns alle Zauberriten und alle Vorstellungsweisen der Primitiven so vollständig fremd, weil es in der Realität an einem Gebiete, an einem eigentlich magischen aber realen Gebiete fehlt.

Wie ist hier auszukommen? Ich muß hier mit ein paar Worten auf eine neuere Systematik eingehen, die Lehre von Oskar Goldberg, welche an eben diesem entscheidenden Punkte einsetzt und welche von der philosophischen Notwendigkeit ausgeht, um der Erklärungsmöglichkeit der früheren, »primitiven« Welt willen ein Objekt zu konstruieren. D. h. zunächst einmal wird die philosophische Möglichkeit unterstellt, daß es eine eigentümliche Sphäre der Realität, einer transzendenten Realität gibt. Damit ist zunächst ein Erklärungsmodus gegeben, und zwar ein allgemeiner Erklärungsmodus, von dem aus alle einzelnen primitiven Kulturen in ihrer Unterschiedlichkeit begriffen werden. Man braucht nicht mehr, wie es bis vor kurzem üblich war, um die Verschiedenheit der Riten zu erklären, sie auf ein einziges empirisches Objekt zu beziehen — Sexualität, Furcht vor Gewitter usw. —, wodurch die ganz schiefen Deutungen, die vorhin auch Prof. Thurnwald aufgedeckt hat, herauskommen, die Uebertragungen nämlich von einem Kulturgebiet ins andere. Um einerseits die Mannigfaltigkeit der primitiven Kultur, anderseits eine Auseinandersetzungsmöglichkeit im ganzen gegen die heutige Kultur zu haben, müssen wir zunächst rein hypothetisch unterstellen, daß es ein eigenartiges Gebiet dieser Kultur, ein transzendentes Objekt gibt. Ich möchte nur noch die von Prof. Thurnwald aufgestellte dritte These von dem Ursprung der Kunst aus dem Magischen an einem ganz bekannten Beispiel erhellen. Es gibt ein bekanntes Gesetz im Pentateuch, das Bilderverbot. Dieses Verbot hat man auf zweifache Weise gedeutet. Die einen deuten es als Kunstfeindschaft in dem Sinne, wie es früher tatsächlich gehandhabt wurde, daß das Verbot sich auf jede beliebige Darstellung irgendeines Gegenstandes erstrecke. Die andere Auffassung deutet dieses Verbot als ein Verbot, Götzenbilder zu machen. In Wahrheit ist es ein und dasselbe. Die Darstellung irgendeines Gegenstandes der Natur, eines Tieres etwa oder einer Pflanze, ist für den Pentateuch genau so gut eine totemistische Darstellung, wie sie das für die totemistischen Völker selbst ist. Das bedeutet: es wird überhaupt zu keinem anderen Zwecke dargestellt als aus kultischen Gründen. Es gibt keine Kunst. In demselben Augenblick — wie Prof. Thurnwald ausführte —, wo der magische Zweck entfällt, gibt es Kunst. Damit ist aber auch das eigentliche Objekt der magischen Darstellung entfallen. — Von hier aus gibt es einen Weg zur Aufhellung des philosophischen Problems, der hier nicht mehr angedeutet werden kann. Aber es zeigt sich, daß die wirkliche Bedeutung, die aktuelle und Gegenwartsbedeutung dieses ethnologischen Problems von dem Ursprung der Kunst in Wirklichkeit eine philosophische ist, nämlich die Frage nach der Möglichkeit von Objekten überhaupt.

Dr. Lips:

Meine Damen und Herren! Ich kann mir vorstellen, daß Sie auf dem Soziologenkongreß von uns Ethnologen vor allem darüber etwas wissen wollen, in welchen Korrelationsbeziehungen die Kunst der Naturvölker, die Anfänge der Kunst, zur Gesellschaft, überhaupt zu

soziologischen Gebilden stehen. Sie wollen weiter fortgeführt darüber Auskunft haben, ob wir auch hier Beziehungsgesetzmöglichkeiten zwischen den Kunstformen einerseits, der Gesellschaft, der Wirtschaft und dem Recht dieser Völker andererseits feststellen können, kurz, ob zu einer bestimmten Gesellschaftsstruktur eine ganz bestimmte nur dieser eigene Kunstform gehört. Oder die Frage umfassender gestellt: gehört zu einem bestimmten Kulturkomplex oder Kulturkreis eine ganz bestimmte Kunstart, und wie ist chronologisch gesprochen die Entwicklung der Kunst aus ihren Anfängen heraus aufzuzeigen? Dabei steht vorab nicht zur Diskussion, ob wir vielleicht gar nicht berechtigt sind, in den Urtiefen der Menschheit von Kunst in unserem Sinne zu sprechen. So erscheint mir etwa die Auffassung irrig, die gezeigten Lichtbilder von Font-de-Gaume als Kunstwerke anzusehen. Denn der Zauberpriester der Eiszeitmenschen verfolgte mit der Anfertigung jener Büffelfiguren in Verbindung mit Fallenzeichnungen einen durchaus rationalen realen Zweck, der nicht auf dem Gebiete der Kunst lag.

Vorhin hat Professor Thurnwald mit Recht bemerkt, daß wir nicht die ägyptischen Bauwerke der Pyramiden vergleichen können mit den Getreidespeichern Chicagos. Nach dieser durchaus richtigen Auffassung, die doch nichts weiter besagt, als daß zu einer jeden Kultur- und Gesellschaftsform eine ganz bestimmte Kunstform gehört, spricht der Referent doch nur das aus, was die kulturhistorische Methode immer behauptet und immer wieder nachzuweisen versucht. Auch er anerkennt damit, daß allein die Methode der Kulturkreisanhänger für die Zwecke der ethnologischen Soziologie nutzbar gemacht werden kann und nicht irgendeine rein subjektiv eingestellte evolutionistische Forschungsmethode, die jeweils von der persönlichsten Interpretation der Einzelnen abhängt. In der Tat hat die kulturhistorische Methode auf Grund objektiver Merkmale, sagen wir ruhig chronologische Kunstschichten festgestellt, die auf das engste mit der gesellschaftlichen Struktur der einzelnen Kulturkreise verwoben sind. Sie hat gezeigt, daß durchaus nicht, wie Professor Thurnwald meint, die Kunst nur eine Funktion der vorhandenen Werkzeuge und Techniken ist, daß jene rein mechanistische Auffassung nicht zu Recht besteht. Gestatten Sie mir, meine Damen und Herren, mit ein paar Worten Ihnen nur andeutungsweise sowohl die bildenden als auch die musischen Künste bei den Naturvölkern in ihren Wechselbeziehungen zur jeweiligen Gesellschaftsstruktur aufzuzeigen. Der Wirtschaftsform des Sammelns und Jagens in den Urkulturen (tasmanischer und altaustralischer Kulturkreis) entspricht als soziale Einheit die in Einzelfamilien untergeteilte Horde, während die Kunstäußerung dieser Urkultur, soweit sie sich auf die bildende Kunst erstreckt, charakterisiert ist durch rohe plastische Götter- und Menschenfiguren, durch Ornamentierung von Holzgeräten mittels der Oberflächenriefung und durch auffallend naturwahr gezeichnete figürliche Flächenmalerei ohne Perspektive. Die musischen Künste in der Urkultur haben sich noch nicht in ihre einzelnen Kunstarten differenziert. Als Hauptmerkmal hat der Synkretismus der einzelnen Kunstarten zu gelten. Zu nennen sind mimisch-rhythmische Tänze (Corroborrees), die als profane gymnastische Tänze rhythmischer Art anzusehen sind und weder mit dem Kult noch mit der Religion etwas zu tun haben. Daneben gehen her kultisch-religiöse Tänze, verwoben mit Musik und Zaubersong. Zu höheren Formen ist die

Kunst der Urkultur nicht gekommen. Betrachten wir den nächst-jüngeren Kulturkreis, den der totemistischen Erntevölker, so entspricht der anderen Wirtschafts- und Gesellschaftsstruktur auch eine andere Kunstform. Die Wirtschaft dieser relativ seßhaften Erntevölker besteht in dem Einernten einer oder weniger wildwachsender Pflanzen, die den Hauptunterhalt für das ganze Jahr gewähren. Ihre Gesellschaftsordnung ist charakterisiert durch die Gliederung des Stammes in exogame vaterrechtliche Lokalgruppen, deren jede sich mit einer Pflanzen- oder Tierart oder mit anderen Naturobjekten in einem Verwandtschaftsverhältnis stehend glaubt. Die Kunst ist gekennzeichnet einmal durch mimische Tänze und dramatische Darstellungen der Totemvorfahren, also durch historische und zweckhafte Schauspiele, zum anderen durch Tierplastiken und Schnitzereien angewandter Tierplastik an Hausgeräten. Der Ornamentstil arbeitet mit Dreiecks- und rechtwinkligen Formen. Es scheint mir, daß nicht nur in der Wirtschaft, sondern auch in der Kunst dieser eben geschilderte Kulturkreis eine zentrale Stellung einnimmt, denn die totemistische Plastik weist wieder hinüber zu der Kunst der beiden mütterrechtlichen Kulturkreise der Zweiklassen- und Bogenkultur. Es scheint, daß in diesen beiden Kulturkreisen, die wirtschaftlich durch den Bodenbau, gesellschaftlich durch das Mutterrecht und seine Differenzierungen gekennzeichnet sind, die plastische Kunst ihren Anstoß erhalten hat durch religiöse Vorstellungen. Denn aus dem Geister- und Schädelkult formte sich die Toten-, Geister- und Hockerfigur, während die Maskenschnitzkunst sowohl mit religiösen Vorstellungen als auch mit den sozialen Gebilden der Geheimbünde in enger Verbindung steht. Die Ornamentik arbeitet mit ausgeprägten Rundornamenten, Mäandern und konzentrischen Kreisen, in jüngeren Komplexen dieser Kulturgruppe mit Spiralen. Den Mittelpunkt der dramatischen Kunst bilden auch hier mimische Tänze, aber in weit schärferer Ausbildung als bei den älteren Kulturen. Ich kann hier weder auf die arktische Kultur mit ihrer Plastik und ihren Ritzzeichnungen noch auf die Viehzüchterkulturen eingehen, die im wesentlichen keine Plastik haben, also die bereits im Totemismus ausgeprägte plastische Kunst verkümmern ließen. Ich will nur noch auf die Kunstform der polynesischen Kultur zu sprechen kommen, die ja den älteren Hochkulturen zeitlich am nächsten steht. Ganz außerordentlich stark sind hier die Beziehungen zwischen Gesellschaft und Kunst. Dem soziologischen Charakteristikum eines ausgeprägten Ständewesens und der Möglichkeit der Zusammenfassung großer Massen entsprechen in der Plastik Ansätze ins Monumentale, die sich dann in den älteren Hochkulturen weiter auswirken. Steinerne Häuser und riesige Steinfiguren legen Zeugnis ab von der ins Große gehenden Architektur der Polynesier. In der Ornamentik herrscht die geradlinige, Dreieck und Viereck bevorzugende und über die ganze Fläche sich ausdehnende Kerbschnitttechnik vor. In den musischen Künsten nehmen Tanz (besonders Sitz-, Schreit- und Kriegstänze), Epos und Drama einen weiten Raum ein. So glaube ich, meine Damen und Herren, werden wir nur durch die kulturhistorische Methode in der Lage sein, die Untersuchungen über Anfänge der Kunst auch der Wissenschaft der Soziologie zugänglich machen zu können. Wie nun diese Ansätze auch in der Kunst der Hochkulturvölker nachweisbar sind, wie die Kunst auch dort nicht als isolierter Faktor für sich allein betrachtet werden kann, sondern

in enger Beziehung mit den Formen der Gesellschaft und den Formen der Wirtschaft verbunden ist, darauf einzugehen verbietet mir hier in der Diskussion die Zeit.

Professor Dr. Honigsheim:

Wir können uns die Gesellschaftsbedingtheit der sogenannten primitiven Kunst gar nicht stark genug vorstellen. Bei ihr haben wir es stets mit einer Darstellung zu tun, die so ist, daß sie von einer ganzen Anzahl miteinander gruppenhaft verknüpfter Menschen sofort, wenn sie erblickt oder gehört wird, auch verstanden wird. Genau besehen handelt es sich also dabei um Abbrüviaturen. Sie setzen eine ganz weitgehende seelische Verwandtschaft einer Anzahl miteinander gesellschaftlich verbundener Leute voraus. Was ihnen allen aber gemeinsam ist, das ist wohl nicht zuletzt dieser Sachverhalt: Der Satz der Identität, auf dem sich unsere Logik und unser praktisches Tun aufbaut, steht nicht in Gültigkeit. Positiv ausgedrückt heißt dies: Die Haltung den Menschen und Dingen gegenüber ist eine magische und prälogische. Das ließe sich im einzelnen nachweisen, beispielsweise an der Geschichte des Ornaments. Seine Entwicklung verlief ja so: Es existierte die Vorstellung, wenn eine Sache sich in der Nähe eines Körpers befinde, so bestehe eine Wahrscheinlichkeit, daß auch ihre Kraft auf ihn übergehe. Die Darstellung der Sonne auf einer menschlichen Haut oder auf einem Schmuckstück bedeutete aber nichts anderes als die reale Existenz dieses Himmelsgestirns an der betreffenden Stelle. Wer also dies Zeichen erblickte, wußte, hier habe man einen Menschen vor sich, der mit der fraglichen Kraft geladen sei. Erst später wurden aus derartigen magischen Zeichen formale Ornamente, und zwar insbesondere dann, wenn man ihren ursprünglichen Sinn vergessen hatte, möglicherweise auch bei beginnender Arbeitsteilung und Massenfabrikation der betreffenden Schilde, Lanzen usw. Nicht wesentlich anders verhielt es sich auch mit der Genesis des primitiven Theaters. Eine ganze Gruppe von mutterrechtlichen Bodenbauern hatte eben den Glauben, jemand der so aussehe, spreche und gehe, wie ein großer Dämon, sei mit ihm identisch. Von hier aus hat sich ja, was an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden kann, Drama, Körperhythmus und akzentuierende Musik in einer für die ganze weitere Geschichte dieser Formen entscheidenden Weise entwickelt. Schließlich hängt aber auch die sogenannte mitteilende Kunst durchaus mit einer ursprünglich magischen Haltung zusammen. Das gilt beispielsweise von den Pfosten auf den nordaustralischen Melbourne-Inseln. Eine herumziehende Horde rammt einen solchen dort ein, wo sie eine Leiche zurückgelassen hat. Er wird durch die unmittelbare räumliche Nähe zu letzterer selber magisch-kraftgeladen, dient aber auch gleichzeitig als warnende Mitteilung für andere nachziehende Gruppen, sich nur ja nicht an dieser gefährlichen Stelle niederzulassen. Alle diese Gebilde sowie manche anderen, die wir ebenso gut als Exempel anführen könnten, sind immer Ausdruck eines gemeinsamen Glaubens einer Gruppe miteinander verbundener Menschen. Wir haben uns nun zu fragen, ob es eine Möglichkeit gibt, sie zu klassifizieren. In der Tat sind die meisten bisherigen Versuche, Ordnung in dies Chaos zu bringen, unbefriedigend. Beispielsweise das Unterfangen der Psychoanalytiker. Sie konstruieren eine Parallelität zwischen Sexualentwicklung des Individuums und

Stufenfolge der primitiven Kunst. Dabei sind sie aber gezwungen, Erscheinungen, die sicher verhältnismäßig jüngeren Datums sind, ganz früh anzusetzen. Auch die Kontraposition von sensorischer und imaginativer Kunst durch Herbert Kühn hat ihre Bedenken, und das vor allem, wenn sie von anderer Seite als kontinuierliche Entwicklung aufgefaßt wird. Denn sowohl zwischen dem Paläolithikum und dem Neolithikum, als auch innerhalb des ersteren sind vollständige Abbrüche zu konstatieren.

In diesem Zusammenhange ist es aber nicht unwesentlich, vorher noch auf eins hinzuweisen: Das Vorkommen und die Verwendung bestimmter Materialien ist von relativ untergeordneter Bedeutung. Wenn Leute, die bisher in der Steinzeit lebten, durch Nachbarn das Eisen oder ein anderes Metall kennen lernen, so bearbeiten sie das neue Material in den Formen, die sie bisher auch schon gehabt haben. Es läßt sich deutlich zeigen, wie sich innerhalb einer sehr alten Kultur in Afrika, die über den Bumerang verfügte, beim Eindringen des Eisens ein Wurfmesser entwickelte, das durchaus die Bumerangform beibehielt. Jenes Element also, das vor allem von der Prähistorie als so relevant hingestellt wurde, muß dementsprechend als Moment von sekundärer Bedeutung angesprochen und kann gleichfalls nicht verwandt werden, wenn man die Fülle der Erscheinungen gruppieren will.

Als klassifikatorisches Prinzip kommt vielmehr nur die Spezialform in Frage, welche die magische Grundhaltung jeweils angenommen hat. Sie ist ja, ganz generell gesprochen, schon in der primitivsten Zeit vorhanden. Aber die geographischen Verhältnisse, als recht eigentlich entscheidender Realfaktor, verursachen die Entstehung einer besonderen Wirtschaftsform. Die ihr entsprechende besondere Seite unter den verschiedenen Arten seelischen Eingestelltseins, die beim Primitiven im Keime vorhanden waren, entwickelt sich dann unter diesen geographischen und ökonomischen Verhältnissen in einseitig zugespitzter Weise. Und so sehen wir denn, wenn auch nicht in den ersten Anfängen, so jedenfalls doch schon recht früh, wie sehr bestimmten geographischen und wirtschaftlichen Situationen auch ganz eindeutig erkennbare Spezialformen der Magie und der Kunstbetätigung entsprechen. Einige wenige Beispiele seien genannt: Diejenige Welt, die verglichen mit allen übrigen, und zwar auch mit den primitivsten Sammlern und Jägern, das Minimum von Rationalität darstellt, nämlich die Kultur der mutterrechtlichen Bodenbauer, gelangt schon sehr bald zur Ausgestaltung ganz bestimmter Kunstgattungen. Denn innerhalb ihrer hat sich in einer Weise wie sonst nirgendwo die Plastik entwickelt, und zwar aus ihrer magischen Grundhaltung, die eben glaubt, daß etwas, was so aussieht wie ein anderes, dadurch mit diesem Wesen identisch geworden ist. Das führt hier speziell zur Holzschnitzerei der Ahnenfigur. So hat sich hier ferner, worauf wir schon hinwiesen, die Maskenkultur entwickelt, und zwar im Zusammenhang mit dem Tanz des Menschen, der als Dämon verkleidet ist. Hier haben wir die gleichfalls schon gestreifte Geburt der Tragödie und der Musik aus dem Geiste der Magie vor uns. Denn in dieser mutterrechtlichen Welt ist sie deutlich erkennbar zu lokalisieren.

Entsprechendes ist dagegen in der gleichzeitigen vaterrechtlichen Welt nur in viel geringerem Maße vor-

handen. Gewiß gibt es eine vaterrechtlich totemistische Plastik. Aber zur Vollentwicklung ist sie wahrscheinlich manchmal erst gelangt, nachdem mutterrechtlich-bodenbebauerische Einflüsse hinzugetreten waren, sei es in Form eines Uebereinandergelagertseins, sei es in Form der Nachbarschaft. Auch in Melanesien, dem so oft herangezogenen Beispiel, waren ja diese beiden Elemente vorhanden. Insofern steckt ein gewisser berechtigter Kern in den Thesen von Vatter. Er geht nur zu weit, wenn er dem Vaterrecht keinerlei Bedeutung für die Entwicklung der primitiven Plastik zuerkennt.

Schließlich zeigt uns die Ethnologie auch eine Welt, die das Minimum von Magie und Mystik darstellt und dementsprechend das Maximum von Rationalität. Sie stellt sich als Fortsetzung der totemistischen Welt dar und zwar in Gestalt des *Viehzüchtertums*. Hier sind ganz zwangsläufig — eben wegen der Prädominanz des Organisatorischen und des Großräumigen, alle diese anderen Künste zurückgetreten. Demgegenüber erkennen wir hier recht deutlich die Entstehung einer besonderen Kunst, die den übrigen abgeht: An Stelle von Plastik, Musik und Drama entwickeln sich hier Ansätze des Epos. In den ältesten Formen, in denen es uns überliefert worden ist, entstammt es der Situation des Selbsthaftwerdens derartiger bisheriger Viehzüchternomaden. Erinnert sei an Mahabharatam, Homer u. a. m. Und so sieht man deutlich: Alle diese Formen primitiver Kunst sind Abkürzungen, die dem Vorhandensein einer gemeinsamen Seelenhaltung Ausdruck geben; ihre Sondergestalt aber verdanken sie nicht zuletzt der Spezialart magischen Eingestelltseins, die sich ihrerseits als eine Angleichung einer menschlichen Urhaltung an bestimmte wirtschaftliche und geographische Situationen darstellt.

Naturgemäß darf man nun nicht einseitig sein und ausschließlich diese geschilderten Elemente sehen wollen. Das System, das hier in Umrissen skizziert wurde, findet natürlich seine Korrektiva. Sie sind durch Faktoren anderer Provenienz bedingt. Man wird zwar nicht gut tun, mit Herbert Kühn ohne weiteres von einer Indianerkunst zu sprechen; denn die Kunst der amerikanischen Totemisten ist eine gänzlich andere als diejenige dortiger Bodenbebauer. Immerhin wird man aber im Hinblick auf Beninbronzen, auf die Kunst der Joruba, die Frobenius unrichtig durch Annahme von Mittelmeereinflüssen deutete, auf die Plastik westafrikanischer Bodenbebauer u. a. m. — und zwar nicht nur in bezug auf Aeuperlichkeiten, wie kurze Beine und mandelförmige Augen, sondern in Hinsicht auf die gesamte Stilisierung — von einem gemeinsamen Grundzug aller Negerkunst sprechen dürfen, wenn er für uns auch bislang noch nicht erklärbar ist. Mit dieser und mit den entsprechenden anderen Einschränkungen wird man dann allerdings doch sagen dürfen: Die wesentlichste konstitutive Komponente beim Werden primitiver Kunst ist die jeweilige Sondergestaltung, welche die schon vorher vorhandene magische Grundhaltung des Menschen unter bestimmten geographischen und durch letztere bedingten ökonomischen Konstellationen angenommen hat.

Dr. Elias:

Meine Damen und Herren! Ich habe absolut nicht die Absicht, Ihren Heroismus noch auf eine sehr lange Probe zu stellen. Gestatten Sie mir nur ganz kurz ein paar Schlaglichter! Ausführliches läßt sich in dieser kurzen Zeit nicht mehr sagen. Es reizt mich zunächst, die

Debatte von heute zu verknüpfen mit der Debatte von gestern. Hier haben wir ja einmal eines jener Objekte, auf das wir uns berufen müssen, wenn wir vom Verstehen reden, und die Frage, die wir uns vorlegen müssen, ist also die: Haben wir nun eigentlich jene anderen Menschen verstanden? Ist das, was wir heute gehört haben, dazu angetan, uns die Primitiven verständlicher zu machen? Gestatten Sie mir zu sagen, daß es selbstverständlich das gute Recht jeder Wissenschaft ist, sich so zu verhalten, als ob sie ihren Gegenstand schon bis zum Ende erforscht hätte und in jedem Augenblick auch zu glauben, daß sie bereits das Ganze ihres Gegenstandes durchschauen kann. Aber vielleicht ist es nicht unnütz, wenn der Kritiker zuweilen den bescheidenen Hinweis darauf gibt, was noch zu tun ist. Und ich wenigstens glaube also, daß, wenn man von der wissenschaftlichen Terminologie absieht und sich den lebendigen primitiven Menschen gegenüberdenkt, noch sehr viel zu tun ist, um wirklich sagen zu können: wir haben ihn verstanden. Es liegt hier eines der entscheidendsten Probleme, welches bei einer Theorie des Verstehens berücksichtigt werden muß. Das erste, was wir sehen, wenn wir diesen fremden Menschen gegenüberreten, ist, daß wir sie nicht verstehen. Wenn man eine Theorie des Verstehens macht, so besteht die Aufgabe also nicht nur darin, zu zeigen, wie es möglich ist, daß der Mensch den Menschen versteht, sondern zugleich zu zeigen, wie es möglich ist, daß wir uns nicht verstehen. Und das gilt natürlich nicht nur für das Verhältnis zu Primitiven, das gilt selbstverständlich in anderer Form auch für das Verhältnis unter uns selbst. Diese Debatten haben gezeigt, daß wir zuweilen auch uns untereinander nicht verstehen können. Wenn man also sagt, daß das Verstehen darauf beruht, daß ein Geist dasselbe in dem anderen wiedererkennt, ist es notwendig, zugleich zu erklären oder mindestens verständlich zu machen, wieso wir, die wir doch alle desselben Geistes sind, die wir doch alle Menschen sind, uns zugleich in bestimmter Situation nicht verstehen können. Ich bitte Sie freundlichst, das nicht so zu verstehen, als bestünde ich damit auf einer bestimmten Metaphysik, als wolle ich mit alledem sagen, es ist endgültig nicht möglich, Menschen fremder Kulturen zu verstehen, sie haben eine andere Natur als wir. Auch ich glaube ganz im Gegenteil, daß es den einen Menschen gibt. Aber gerade dann, wenn man an die Einheit alles Menschlichen glaubt, ist die Frage doppelt schwer und doppelt wichtig, wie es möglich ist, alles Menschliche zu verstehen, und wie es kommt, daß man unter bestimmten Bedingungen nicht versteht. Wie verhält sich denn die Wissenschaft in ihrer Praxis hierzu?

Gestatten Sie mir, eine kleine Anekdote zu erzählen, die Anekdote von einem französischen Heerführer, der in Nordafrika Krieg mit einheimischen Truppen führte, und dem eines Tages eine Sonnenfinsternis begegnete, so daß die Truppen sich weigerten, weiter dem Feinde entgegenzuziehen. Er rief den Scheich zu sich und sagte: Ich werde dir erklären, wie die Sonnenfinsternis zustande kommt. Dann wirst du sehen, daß du keine Angst zu haben brauchst. Er erklärte also: Dort ist die Sonne, dort die Erde und dort der Mond. So und so, nämlich dadurch, daß der Mond zwischen Erde und Sonne tritt, kommt die Sonnenfinsternis zustande. Dann fragte er den Scheich, ob er es verstanden habe. Ja, antwortete der Scheich, er habe es verstanden. Darauf der General: Gut, dann können wir weiterziehen. »Das kön-

nen wir nicht«, erwiderte der Scheich. »Warum nicht?« »Ja, es ist doch bekannt«, antwortete der Scheich, »wenn die Sonne sich so verfinstert, so kommt das daher, daß der und der Geist seinen Mantel vor die Sonne hält. Dann darf man unmöglich weiterziehen.« Der General schüttelte den Kopf und sagte: Ich habe es dir doch genau erklärt; du hast es noch nicht verstanden, ich will es dir nochmal erklären. Und er erzählte dieselbe Geschichte noch einmal, natürlich mit dem gleichen Resultat. Wie ist ein solches Nichtverstehen — zu verstehen? Die Wissenschaft hat, wenn sie nicht grundsätzlich auf eine Erklärung für dieses Nicht-verstehen verzichtet, eine relativ einfache Form der Auseinandersetzung mit dieser Verschiedenartigkeit, mit diesem Fehlen der Brücke zwischen einzelnen Kulturen: Sie beschreibt das Verschiedenartige, wie man Tiere und Pflanzen beschreibt, sie gibt ihm Namen, sagt etwa: jener Scheich ist magisch oder mythisch gebunden, und der Europäer nicht. Aber ich frage Sie: Verstehen wir denn diesen Menschen schon, wenn wir sagen: Er ist *m a g i s c h* eingebettet? Ich glaube, daß man mit dieser Methode: magisch — mutterrechtlich — vaterrechtlich — sicher unendlich weitergekommen ist. Sie bietet eine bestimmte Ordnung, um diese Dinge zu packen. Aber begegnet man mit alledem nicht ganz offenbar einem Menschlichen noch immer mehr von außen beschreibend, und nicht eigentlich von innen verstehend? Ich will über die Möglichkeit des Verstehens im Augenblick gar nicht sprechen. Man kann zweierlei Meinung sein. Man kann sagen, wir können endgültig nicht verstehen und müssen resignieren; und man kann sagen, wir können noch viel weiter kommen auf dem Wege des Verstehens, und auch ich glaube, wir stehen erst an den Anfängen des wirklichen Verständnisses für die Primitiven; ich glaube, daß die bisherige Methode eine sehr notwendige und nützliche Stufe ist, aber das Erleben und Gestalten dieser anderen, der Primitiven macht sie noch nicht verständlich. Und in diesem Zusammenhang gestatten Sie mir vielleicht noch ganz kurz die zentrale Fragestellung des Herrn Referenten zu berühren, die Frage nach den Anfängen der Kunst. Es ist das sicherlich eine sehr notwendige und berechtigte Frage. Aber ich glaube mich vollkommen mit dem Herrn Referenten zu decken, wenn ich sage, daß ebenso, wie die Begriffe Familie, Ehe und alle ähnlichen Begriffe, die unserer Bewußtseinslage entsprechen, selbstverständlich auch unser Begriff »Kunst« unmittelbar in keiner Weise auf die Gestaltungen der Primitiven anwendbar ist, einfach — und das ist einer der entscheidenden Punkte —, weil durch ihn eine Differenzierung vollzogen wird, welche für das Bewußtsein der Primitiven selbst noch gar nicht vorhanden ist. Die Aufgabe des Verstehens scheint es mir zu sein, die Frage zu stellen: Wie erlebt der Primitive selbst die Welt? Warum ist er *g e z w u n g e n*, die Welt so und nicht anders zu erleben, und warum sind wir *g e z w u n g e n* — wir können nicht anders — die Welt so und nicht anders zu erleben, obwohl wir beide Menschen — wahrscheinlich — von derselben Natur sind? Woher kommt diese Zwangsläufigkeit, diese innere Notwendigkeit, aus der der Primitive einen Baum so und nicht anders — als Geist! — erleben muß und wir ihn nicht mehr als Geist erleben können? Wir, die heute Lebenden, haben den Uebergang von der Auffassung der Welt als einer Geisterwelt zu der Auffassung der Welt als »Natur« nicht selbst vollzogen, sondern wir sind gezwungen, diese Art, die Welt zu erleben, als eine Erbschaft, an die wir gebunden

sind, in uns zu verwirklichen. Alle die Differenzierungen aber: Kunst, Natur, Wirtschaft, Recht, an die wir, wie an etwas Selbstverständliches gebunden sind, der Primitive vermag sie ganz und gar nicht zu vollziehen, sondern für sein Bewußtsein sind alle jene Differenzierungen, in die sich für uns die Welt auseinandergelegt hat, noch wie im Keime unentfaltet zusammen, so daß wir von den Gestaltungen primitiver Menschen weder sagen können, dies ist ein Kunstwerk, noch es ist ein wirtschaftliches oder ein religiöses Ding, vielmehr ist jedes einzelne Ding des Primitiven in allen diesen Sphären zugleich, enthält diese Sphären wie der Samen die künftigen Glieder der Pflanze unentfaltet in sich. Und es ist unsere Aufgabe, uns beim Verstehen des Primitiven ein wenig loszumachen von unsern Stufe der Differenzierung, uns hineinzusetzen in jenen anderen Stand der Differenzierung, in dem alle jene Sphären unentfaltet zusammen sind.

Es ließe sich noch vieles sagen. Gestatten Sie mir zuletzt nur noch dieses! Es ist nötig sich einmal die Frage zu stellen, wie es kommt, daß heute in steigendem Maße der Primitive unser Interesse erregt. Ich will nicht eingehen auf die sehr interessante Problematik, die der Herr Vorredner angeschnitten hat, die Problematik des Fortschritts. Kann man sagen, daß wir einen Fortschritt gegenüber den Primitiven darstellen? Wenn damit die bloße Feststellung gemeint ist, daß das primitive Bewußtsein unentfaltet in sich birgt, was sich für uns entfaltet hat, könnte man diese Frage vielleicht bejahen; aber ich will darauf nicht weiter eingehen. Die Frage jedoch, aus welchen Gründen heute der Primitive in solchem Maße unser Interesse erregt, scheint mir kurz beantwortet werden zu können; in früheren Zeiten war der Gesichtskreis des Forschers, und zwar sowohl der des Philosophen wie der jedes anderen Forschers, der das Menschliche im Auge hatte, im allgemeinen begrenzt durch den Abschnitt, den der erste Umschlag zur Aufklärung in der Antike machte; heute ist man allmählich zu der Einsicht gekommen, daß das Menschliche nur verständlich wird, wenn man es in seiner Ganzheit ergreift, d. h. nicht grade von seinen Anfängen an, die es ja nicht gibt; aber man sieht ein, daß es notwendig ist, um sich selbst zu verstehen, soweit zurückzugehen in der Erforschung des Menschen als es irgend möglich ist. In diesem Sinne glaube ich sagen zu können, daß nicht bloß jede Periode des Menschlichen, wie man sagte, in gleichem Maße, gottunmittelbar ist, sondern jede Periode des Menschlichen für uns, wenn man den Menschen überhaupt, wenn man sich selbst verstehen will, in gleichem Maße aktuell ist.

• Schlußwort von Professor Dr. Thurnwald:

Meine Damen und Herren! Ich darf vielleicht noch ein ganz kurzes Schlußwort sprechen. Zunächst möchte ich auf die Ausführungen von Herrn Lips eingehen, mit denen ich in weitem Maße einverstanden bin. Doch möchte ich dabei noch einmal mich mit der Frage der Differenzierung befassen. Es ist ja zweifellos richtig, daß uns bei den Naturvölkern sehr viel indifferenziert erscheint —, wie dies auch von Herrn Lips und anderen Diskussionsrednern erwähnt wurde — was wir uns gewöhnt haben, mit besonderen Begriffen und Worten zu bezeichnen. Wir dürfen jedoch eines nicht vergessen: im wirklichen Leben verschwimmt ja auch bei uns alles Mögliche; Recht und Wirtschaft, Kunst und Handwerk gehen auch bei uns ineinander über. Nur unsere Begriffe sind es, in denen wir uns gewöhnt haben zu

denken, in die wir so eingebettet sind, an die wir von Jugend auf geübt sind, die Dinge auseinanderzuscheiden und auseinanderzuranken, so daß es uns scheint, als wären sie uns in Wirklichkeit viel differenzierter, als sie es tatsächlich sind. Daher ist es ja ein verständliches Mißverständnis — wenn ich so sagen darf —, daß der Europäer, wenn er zu den Eingeborenen kommt, überrascht ist, wie diese Leute Recht und Wirtschaft und Kunst und Handwerk durcheinanderwerfen und alles nicht so schön klassifizieren, wie wir es zu tun gewohnt sind. Es ist gerade so verhängnisvoll, wie wenn ein Europäer, etwa ein Jurist, wie ich es selbst erlebt habe, zu den Eingeborenen kommt und sie nach irgendwelchen abstrakten Rechtseinrichtungen fragt.

Das muß natürlicherweise zu Mißverständnissen führen. Aber daran sind wir schuld, wir in unserem eigenen egozentrischen Standpunkt und unserer Befangenheit in ein aus ganz anderen Gegebenheiten hergeleitetes Begriffssystem.

Ueber den Fortschritt habe ich mir selbst erlaubt, etwas im Anfang meines Vortrags zu sagen, und ich hoffe, daß ich nicht mißverstanden wurde. Ich habe darauf hingewiesen, daß der Fortschritt als etwas Akkumulatives auf dem Gebiet der Technik und auf dem Gebiet des Wissens aufzufassen ist, und daß von da aus die Wirkungen auf das Denken und Geschehen usw. vor sich gehen. Deshalb haben wir auf der einen Seite einen bestimmten Fortschritt, aber dieser Fortschritt ist kein geradliniger, kein einwegiger, sondern geht über Kulturgestaltungen. Daher sprach ich von Kunsthorizonten und sagte, daß die Kunsthorizonte das technisch Bestimmte sind und die Kunstsphären das sozial-historisch Gegebene, dem wir tatsächlich irgendwo begegnen, und das von den Auswirkungen dieser technischen Kunsthorizonte erfüllt wird. Diese Auswirkungen machen sich aber in immer verschiedener und komplizierter Weise geltend.

Wenn wir die Frage aufwerfen, weshalb wir heute den Naturvölkern, den Primitiven, besonderes Interesse entgegenbringen, so glaube ich, ist diese Frage verhältnismäßig sehr einfach damit zu beantworten, daß sich eben heute — und da komme ich leider wiederum auf meine Technik zu sprechen — infolge der heutigen Verkehrsmittel — etwas so Banales! möchte ich sagen — einfach unser Horizont geweitet hat, daß wir ungeheuer viel mehr mit Afrika und Ozeanien und Amerika usw. in Beziehung treten, als es früher der Fall war, daß uns diese fremde Welt sozusagen näher gerückt ist als früher. Daher ist auch unser Interesse an diesen Völkern und ihrem Schicksal, ihrer Kultur und Vergangenheit, ihrer Bedeutung innerhalb des gesamten Menschentums von großer und größter Wichtigkeit geworden. Wir sind eben heute in der Lage, räumlich und zeitlich unseren Menschheitsbegriff und unsere Menschheitsbeziehungen auszudehnen, die vor 100 Jahren noch auf einen winzigen Teil der gesamten Erde und auch auf einen winzigen Teil der Geschichte beschränkt waren. Ich kann mich aber keineswegs damit einverstanden erklären, daß man immer im Sinne der Kulturkreislehre von einer mutterrechtlichen und vaterrechtlichen Kunst und dergleichen spricht, wie es auch Herr Honigsheim getan hat. Ich glaube, daß mit den Bezeichnungen »mutterrechtlich« und »vaterrechtlich« die Dinge nicht nur nicht die richtige Etikette haben, sondern daß hierin auch nicht die entscheidenden Kriterien liegen. Wenn man die realen Dinge draußen sieht, dann bemerkt man: hier ist ein Stamm, der ist mutterrecht-

licher Organisation, aber mit patriarchalischen Einrichtungen, und daneben einer, bei dem man sehr schwer entscheiden kann, ob die Einrichtungen mütter- oder vaterrechtlich sind, anderen Orts finden wir Mutter- und Vaterrecht nebeneinander, vielleicht den Besitz mütterrechtlich vererbt, die Nachfolge im Häuptlingtum vaterrechtlich usw. Ich glaube, daß wir diese Unterscheidungen nach Vater und Mutterfolge nicht übertreiben sollten, sondern daß wir auf die gesamte Grundlage der Lebensführung zurückgehen müssen. Dafür ist der Umstand, ob wir es etwa mit Großviehjägern oder Sammlern zu tun haben, vor allem auch die Trennung zwischen männlicher und weiblicher Sphäre unvergleichlich wichtiger. Sie finden Völker, bei denen die Männer Jäger sind und die Frauen Sammlerinnen, andere, bei denen die Männer Jäger sind und die Frauen Hackbau treiben usw., oder bei denen die Männer Handwerker sind und die Frauen Gärten anlegen usw. Das sind die Lebensgrundlagen, die zu einem erheblichen Teil wirtschaftlicher Natur sind, und darauf baut sich auch die Kunst auf.

Ich möchte aber nicht, wie das einige tun, die ganze Kunst etwa von der Wirtschaft ableiten; das halte ich für ungeheuer übertrieben. Aber die gesamte Nahrungsgewinnung ist gerade für Leute, welche viel abhängiger von der Natur sind als wir — wieder vermöge der Technik, das hilft einmal nichts! —, eine außerordentlich wichtige Sache, und bedingt mit, wie sie sich zu der Natur selbst stellen, was sie für Beeinflussungen der Natur auf sogenanntem zauberischem Weg usw. herbeiführen wollen.

Ich muß noch ein Wort über den Zauber sagen, weil dieser einerseits tatsächlich eine große Rolle spielt, andererseits aber man ihn bei uns vielfach mißdeutet. Mit dem Zauber verbindet man immer den Gedanken an etwas Mystisches. Es ist ja richtig, daß eine Menge Mystik bei den Naturvölkern zu finden ist. Aber, wie ich schon in meinem Vortrag selbst andeutete, im alltäglichen Leben sind die Leute gar nicht mystisch und die sehr verbreitete Anschauung, daß die Naturvölker nur immer in Angst vor dem Tod und vor irgendwelchen Geistern leben, ist in dieser Allgemeinheit nicht richtig. Ja, gewiß, Angst ist vorhanden, aber die Leute sind auch wieder ganz realistisch. Ich möchte in dieser Beziehung nur auf das sehr beliebte Betrügen der Geister hinweisen, gegen die die Naturvölker doch immer wieder etwas erfinden, damit sie ihnen nicht schaden usw. So trägt man z. B. den Toten nicht durch die Tür hinaus, damit er ja nicht wieder zurückkommt, oder sein Geist nicht zurückkommen und schaden kann, oder man geht irgendwelche Zickzackwege, damit der Geist auf diesem Zickzackwege nicht nachkommen kann, und ähnliches. Jedenfalls ist die einseitige Betonung, daß die Eingeborenen nur in Angst leben, sehr — sagen wir: übertrieben. Und noch einen großen Unterschied muß man machen: Die Jäger und Sammler sind sehr auf sich selbst eingestellt. Die Leute, bei denen der Zauber eine große Rolle spielt, sind gerade die höheren Naturvölker. Bei diesen ist das ganze Leben durchsetzt von einer sehr starken Beachtung der Vorbedeutungen, Orakel und dergleichen. Das sind Dinge, die soziologisch wichtig sind, weil schließlich das gesamte Zusammenleben davon in außerordentlicher Weise abhängig ist. Ausführliches darüber in meinen Artikeln »Gottesurteil«, »Idol«, »Omen«, »Orakel«, »Primitives Denken«, »Reinigung«, »Zauber« im Reallexikon der Vorgeschichte herausgegeben von M. Ebert 1924—28.

Ich möchte noch auf die Frage des Verstehens, die Herr Dr. Elias anschnitt, zu sprechen kommen. Herr Elias erwähnte das Beispiel von dem Scheich, dem der General klar macht, wie die Sonnenfinsternis zustande kommt. Der Scheich antwortet: »Nein, der Mantel des Johannes hängt davor.« Ja, das ist doch gar kein Wunder! Ich verstehe vollständig, daß der Scheich die Erklärung des Generals nicht verstanden hat; denn alle seine übrigen Voraussetzungen des Lebens, der Welteinsicht, sind doch ganz anders als unsere. Wir haben seit der frühesten Jugend eine Erziehung genossen, in der uns eingetrichtert wurde, wie die Dinge zugehen. Jene Leute haben diese Erziehung nicht genossen. Wenn Sie diesen Scheich in die Missionsschule schicken oder zu uns in die Schule, dann wird er später eine andere Ansicht haben und wird dann, wenn er zu seinen Leuten kommt, sagen: Ihr seid Esel, daß ihr das glaubt! Aber solange er in seinen übrigen Zusammenhängen steckt, ist nichts anderes zu erwarten. Man muß die Kultur als ein System betrachten, als eine Art geistigen Organismus. Wird da nun etwas herausgerissen oder irgend etwas Fremdes, Unzusammenhängendes aufgepfropft, so ist es doch ganz selbstverständlich, daß das nicht verstanden wird. Ich meine, da sind wir wiederum die Schuldigen, die wir glauben, den Mann sofort zu überzeugen, wenn wir ihm bloß sagen: »ja, der Mond tritt vor die Sonne«! Er besitzt doch gar nicht die Voraussetzungen, so etwas zu glauben. In der Art, wie der Scheich die Dinge deutet, liegt gar nichts Mystisches und Magisches, und deshalb wende ich mich auch gegen die Auffassung von Levy Brühl, die zu wenig die Realität des Lebens berücksichtigt. Aber auch das allein genügt nicht, sondern man muß wirklich versuchen, die Leute so zu verstehen, daß man sich auf Grund ihrer Kenntnisse und ihres Wissens in ihr Denken und ihre Auffassung einfühlt. Nur von dieser Seite aus können wir den Eingeborenen verstehen. Wir müssen uns immer fragen: Was hat der Mann wirklich für Voraussetzungen für sein Weltbild und die Einsicht in den Ablauf des Geschehens. Dann werden wir ihn gut verstehen. Dann kommt man auch mit den Eingeborenen gut aus. Wenn ich von mir berichten darf, so bin ich in den sechs Jahren mit den Leuten glänzend ausgekommen, und zwar unter gelegentlich sehr kritischen Verhältnissen.

Die Zeit ist sehr vorgerückt. Ich kann deshalb nicht mehr auf die Bemerkungen verschiedener Diskussionsredner eingehen. Im Zusammenhang mit den gezeigten Bildern ein kurzes Wort zu dem, was Herr Honigsheim über die afrikanische Kunst gesagt hat! Ich kann mich darüber natürlich jetzt nicht ausführlich äußern, es war auch nicht möglich, dies in meinem Vortrag zu tun. Herr Honigsheim betonte ganz richtig, daß man einzelne gemeinsame Züge z. B. in der afrikanischen Kultur beobachten kann. Woher kommt das? Ich glaube, man muß das mit Beeinflussung und auch mit der Verbreitung von anderen Kulturen, vielleicht mit den Ausstrahlungen, die von gewissen Kulturzentren ausgehen, erklären. Denken Sie auch an die amerikanische Kunst! Auch hier finden Sie gewisse ähnliche Züge, sogar zwischen den beiden Zentren der mexikanischen und der peruanischen alten Kultur. Von ihr ist wieder die Kunst der niedrigen Indianerstämme beeinflusst worden. Das ist aber nicht so sehr der Ausdruck einer gemeinsamen seelischen Haltung, sondern etwas übertragenes Fremdes, etwas doch mehr oder minder von außen her darüber Gebreitetes, das natürlich

später wieder verarbeitet wird, so daß eine gewisse äußere Ähnlichkeit in den afrikanischen Formen auf der einen, und in den amerikanischen Formen auf der anderen Seite hervortritt.

Bezüglich des vorgeführten »naturgetreuen« Bildes möchte ich noch sagen, daß, wie ich glaube, nicht die Identität der Bilder so stark zu betonen wäre als die Wirksamkeit der Symbolik; ich meine, daß die Symbolik als etwas viel Wirksames (Zauberisches), etwas Effekt- und Wirkungsgeladeneres im Sinne des Malers betrachtet wird, und daß damit natürlich auch die Kunstleistungen zusammenhängen, namentlich die bildnerischen Kunstleistungen, auch teilweise Gesang oder Tanz.

Damit möchte ich die Verhandlungen schließen.
